

me i centrum med kastepile, og deres nyan-skaffede svingdøre svinger ikke i takt og kan ikke hænges op i perfekt symmetri. Omvendt er billedkompositionerne i scenerne, hvor Pär og Annika er sammen, som oftest velberegnet harmoniske – i en forsoningsscene skaber et fodboldmåls perfekte rektangel for eksempel en slående balance i billedet. De voksne tror, at denne balance kan genoprettes ved hjælp af penge, at den følelsesmæssige bankerot kan erstattes ved hjælp af en reel bankkonto.

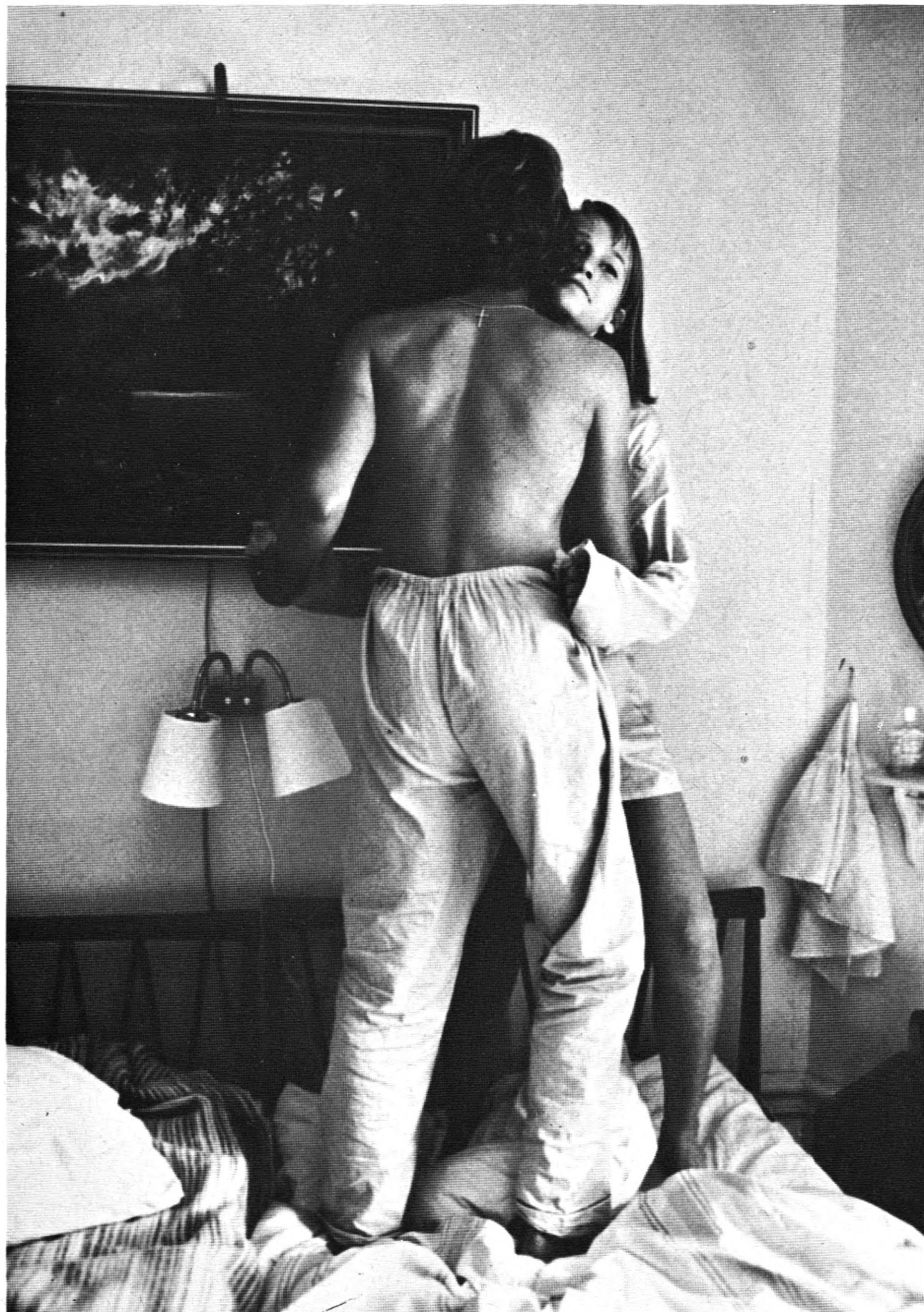
Hvad der måtte være af sentimentalt i Roy Anderssons romantiske protest mod denne udsigtsløse velfærdsmaterialisme, opvejes rigeligt af filmens diskrete humor og grundlæggende menneskevenlighed, dens solidaritet på tværs af afmagten. En tilsyneladende henkastet impressionistisk billedstil kamouflerer en i virkeligheden meget velgennemtænkt og strengt kontrolleret sceneopbygning, der roligt trækker for træk uddyber hver situation, så scenen så at sige kommenterer sig selv, så

virkelighed og symbol bliver ét. Billede, musik og en fabelagtig differentieret brug af naturlyde arbejder sammen i en både subtil og følelsesbefordrende rytme. Widerberg-fotografen Jørgen Perssons farvefoto er så smukt, som det vist overhovedet kan blive, og der spilles mesterligt i samtlige roller.

Morten Pül

■ EN KÄRLIGHEDSHISTORIA (EN KÄRLIGHEDSHISTORIE), Sverige 1970. DISTRIBUTION/PRODUKTION: Europa Film. PRODUKTIONSLEDERE: Waldemar Bergendahl og Rune Hjelm. INSTRUKTØR/MANUSKRIPT: Roy Andersson. FOTO: Jørgen Persson. KLIP: Roy Andersson/Ass.: Kalle Boman. MUSIK: Björn Isfält. TONE: Owe Svensson. INSTRUKTØRASSISTENTER: Kalle Boman og Rolf Larsson. SPECIELLE EFFEKTER: Sven Fahlen. MEDVIRKENDE: Rolf Sohlman (PÄR), Ann-Sofie Kylin (ANNIKA), Bertil Norström (JOHN), Margreth Weivers (ELSA), Anita Lindblom (EVA), Lennart Tellfeldt (LASSE), Maud Backeus (GUNHILD), Tommy Nilsson (ROGER), Lennart Tollén (LENNART), Verner Edberg (ONKEL VERNER), Wiveka Alexandersson (GAMMEL DAME), Helene Andersson (EN PIGE), Gunnar Ossianer (PÄRS FARFAR). LÆNGDE: 119 min., 3285 m. CENSUR: Rod. DANSK UDLEJNING: Palladium. DANSK PREMIERE: Grand 28.8.1970.

Rolf Sohlman og Ann-Sofie Kylin i Roy Anderssons debutfilm »En kærlighedshistorie«.



SANJURO - ENE MOD ALLE

I »De syv samuraier« er heltene ikke en flok, men syv selvstændige mennesker. En af gangen præsenteres de for os og røber straks afgørende karaktertræk og færdigheder, og filmen igennem – eller så længe de er i live – bevarer de hver deres individuelle særpræg. Naturligvis står nogle mere i forgrunden end andre; men de andre bliver ikke af den grund komparseri. Kun undtagelsesvis benyttes gruppen i billedfeltet til formål af væsentligt ornamenterende art, og i handlingen virker de ikke ved deres masse, men gennem en organisk struktur baseret på lederskab, samarbejde og supplerung.

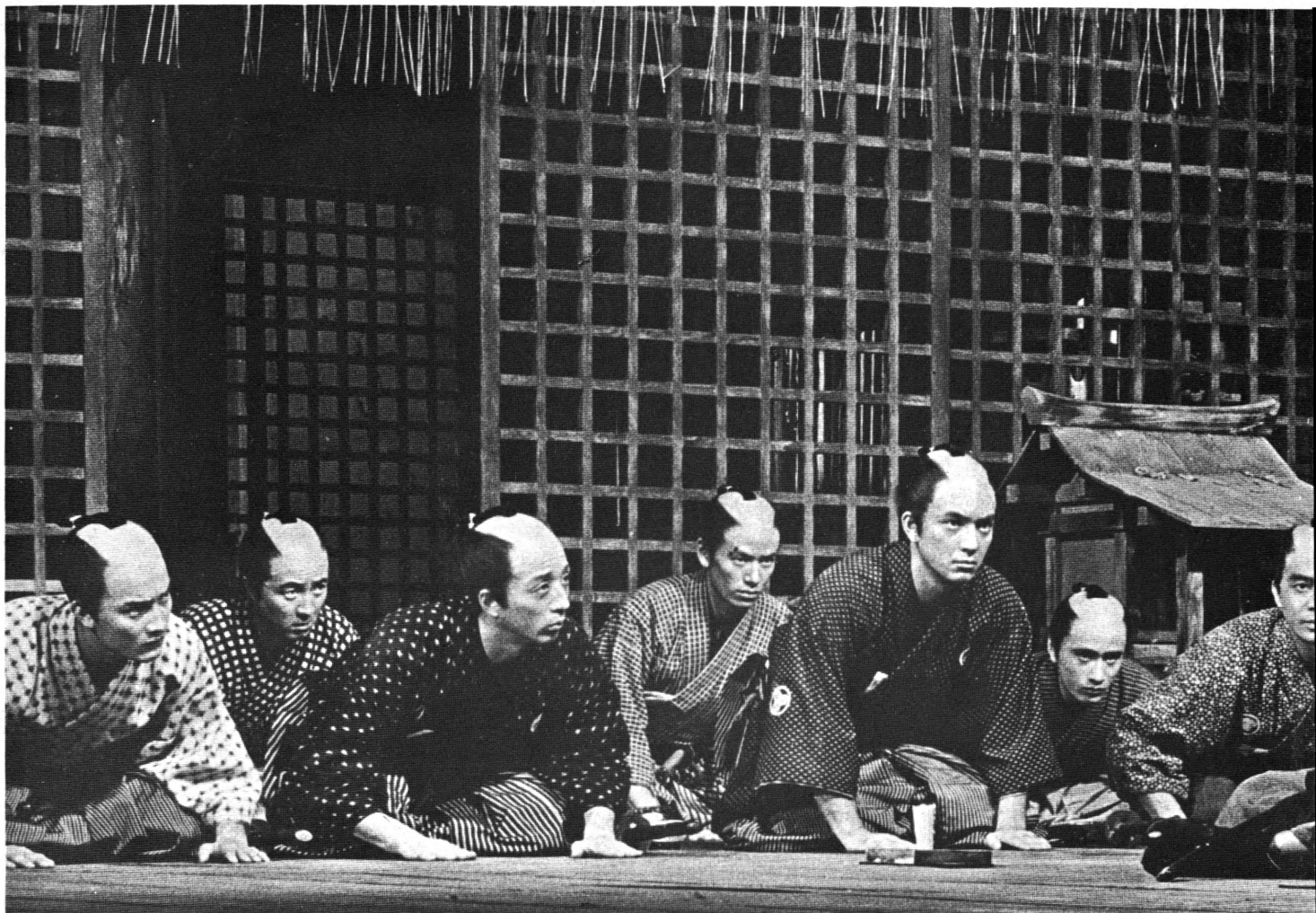
I »Sanjuro« er det modsat. Den gruppe på ni unge samurai-brushoveder, som Sanjuro (Toshiro Mifune) kommer til undsætning og redder ud af kniben, forbliver en gruppe, hvoraf kun et par stykker træder et skridt ud af typen, og hvis væsentligste funktion, både billedkompositorisk og handlingsmæssigt, er dén at fremhæve Sanjuro. Han er den fremragende kriger og strateg, der på egen hånd nedkæmper en overmægtig fjende. De ni yder ham kun ubetydelig hjælp, men giver betydeligt ekstra besvær. Filmens danske undertitel »– ene mod alle« er trods sin banalitet præcis nok.

Ved første blik kunne man mene, at Sanjuro er en variation af Mifunes figur i »De syv samuraier«, bondeknold-samuraien Kikuchiyo, der lige så godt kunne være endt som røver. Sanjuro er en noget grov og studs person, han har sorte skægstubbe og kradser sig ugenert på maven, og han undser sig ikke for at bede om penge – »det ville en rigtig samurai aldrig gøre«, bemærker en af de ni iltre ynglinge.

Alligevel er Sanjuro mindre i slægt med den ubeherskede bajads Kikuchiyo end med de øvrige, »rigtige« samuraier i den ældre film. Som deres storhed beror også hans dels på fremragende evner i kamp, men dels og især på modenhed, erfaring, beherskelse, indlevelsesevne, menneskeforstand. Og som de er han først rigtig sig selv, når han er midt i kampen mod de konkrete vanskeligheder, i fungerende anonymitet. Han er det, han kan. Selv-bevidsthed og andres interesse for hans person som sådan bryder han sig ikke om; de unge samuraiers beundring ligefrem irriterer ham. Da kvinderne vil have, at han skal præsentere sig, tøver han længe; men så kommer det: »– jeg hedder – Tsubaki Sanjuro. I trediverne nær de fyrre.« Musikken, klippet til et solbelyst løvhang, kvindernes undrende smil – alt lader ane, at der i navnet skjuler sig sproglige overtoner, som vi ikke kan opfange.

Ved slutningen af filmen er Sanjuro nået til samme resultat som de overlevende helte i »De syv samuraier«: når kampen er overstået og vundet, er de overflødige, deres evner ligger ikke for almindelige, fredelige sysler, de er nærmest i vejen. Derfor drager Sanjuro bort, og med sig har han endda en bitter oplevelse af moralsk tvetydighed.

I en sværdduel har han nemlig dræbt den sidste og farligste af modstanderne, Muroto, og for tilskuerne – såvel de ni bag i billedet som os foran lærredet – må det tage sig ud som det godes sidste, afgørende og tilintetgørende hug mod det onde. Men Sanjuro indser og belærer os om, at de to i virkeligheden lignede hinanden – at han havde langt



mere til fælles med Muroto end med de ni unge hedsporer eller med den fredelige, kultiverede fyrste og hans familie. Muroto – »katten i tigerflokken« – og han har fra første møde haft respekt for hinanden. Muroto er direkte tiltrukket af Sanjuro; han synes lidt ensom og har behov for venskab med en mand af samme støbning som han selv, og han ser øjeblikkelig, at Sanjuro er efter hans hoved.

Lidt af en svækkelse for modstillingen af de to er det derfor, at Murotos eget format kun kommer frem indirekte, i de andres holdning til ham (samt i Tatsuya Nakadais dæmonisk-imposante fremtoning). Selv yder han ikke noget, der kan sammenlignes med Sanjuros bedrifter. Han forekommer endda mærkeligt godtroende over for denne, særlig da han narres til at tro, at en flok har dræbt alle hans mænd, men sparet Sanjuro og desuden givet sig tid til at bagbinde ham forsvarligt.

I det hele taget kan man af og til få en fornemmelse af, at Sanjuro næsten er for overlegen. Nok er filmen spændende; men vi kommer aldrig blot svagt i tvivl om, at Sanjuro dog kan klare ærterne. Noget tilsvarende gælder også på figurens indre plan: den moralske tvetydighed er underlagt et klart »hertil og ikke længere«; det er måske lidt af et tilfælde, at Sanjuro er havnet på den »gode« side; men én gang havnet dér er han ikke til at anfægte. Måske var Sanjuro blevet en endnu mere spændende – og ikke mindre sympatisk – skikkelse, dersom det var antydnet, at han under sit besøg i fjendens lejr blot et øjeblik følte sig fristet til at skifte parti.

Spørgsmålet om, hvorvidt Sanjuro er en »rigtig« samurai eller ej, er til syvende og sidst næppe særlig meningsfuldt. Man kan nemlig hævde, at det er en af filmens pointer, at »rigtige« samuraier slet ikke eksisterer – og gør de det alligevel, da er de i hvert fald ikke noget at beundre. Da Sanjuro beder om penge, gør han det værdigt og naturligt, og han tager kun netop, hvad han har brug for til mad. Den kritik, en af de ni senere retter mod ham i den anledning, er da også ganske ubillig. Selv en helt må spise, og hvis man er så stolt, at man hellere vil sulte end bede om penge til mad hos rige mænd, hvis liv man har reddet, så er man ikke en helt, men en nar. Og nok er Sanjuro en grobrian, der finder det nærliggende at dræbe en ubrugelig fange eller at melde fri bane ved at stikke et hus i brand; men denne barskhed stammer fra metier'en og opvejes af hans personlige væsen, der er det stik modsatte af aggressivt og blodtørstigt.

Derfor er det også fejlagtigt uden videre at opfatte fyrstindens ord om, at »de rigtig fine sværd, de bliver i skeden«, som filmens morale. For at nogen kan sætte sig i respekt uden at drage sværdet, må andre have demonstreret, at det *kan* drages. Der er situationer, som selv det »fineste« sværd ikke kan klare uden at blive plettet af blod. De rigtig fine sværd er dem, der bliver i skeden, *indtil* det vil være mindre grusomt at drage dem end at lade dem blive. Sanjuros sværd er fint.

Som sædvanlig er fristelsen til at tale om Kurosawas teknik stor – større end at jeg kan modstå den.

Mest frapperende blandt de mange formelementer, som »Sanjuro« eksemplificerer virtuøs beherskelse af, er i mine øjne udnyttelsen af det brede lærred (i øvrigt ikke enestående blandt japanske instruktører, jfr. f. eks. Kei Kumai, hvis fremragende »Nihon Retto« blev vist på museet i fjor). Hvorfor har Kurosawa valgt en historie om netop *ni* unge samuraier? Fordi ni er et antal, der forlener persongrupperingerne med maksimal billedeeffekt. Ni er ikke så mange, at de enkelte ansigter og skikkelser flyder sammen i amorf massevirkning; ni er nok til, at formatet kan udnyttes fuldt ud. Ni personer ved siden af hinanden i fuld figur udfylder cinemascopet. Og ni kan deles op i diverse grupperinger: 1+8, 3+6, 4+5, 4+4+1 etc., eller udvælges effektivt ved trinvis indklipping til nærbillede: 9, 6, 3, 1, 9, 6, 9 (startscenen).

Endnu flere bliver mulighederne, når Sanjuro kommer til – som et vældigt krafttilskud også for selve billedet. Og når Kurosawa vil skabe afveksling med grupper af færre, men til gengæld mere differentierede fysiognomier og skikkelser, kan han klippe til skurkene, der er tre i tallet: Shimuras anæmiske gamling med det måneblege spøgelsesansigt, hans lille, koleriske, naragtige kompagnon samt den farlige, snu og iskolde anfører Kikui.

Til disse statisk-kompositoriske billedvirkninger føjer sig alle de dynamiske. De opnås både ved sædvanlige metoder usædvanlig markant anvendt: kamerafremkøring fra et billede, der først har været holdt roligt; pludselige montageekspllosioner (scenen hvor seks af de ni spreder sig i terrænet); kame-



ravinkel-, nærbilled- og dybdeskarphedseffekter – og ved velberegne, omend mindre voldsomme visuelle greb: synkron bevægelser og gester hos personerne; ændringer i grupperingerne, f. eks. når samurai flokken skilles og en åbning fremkommer, hvor en afgørende ændring af scenens atmosfære tager sit udspring (begyndelsesscenen med Sanjuros tilsynekomst; parallelsenen med præsentationen af Muroto; kvindernes forslag om at sende kamelier ned ad bækken).

Til afskæringer og opdelinger af billedet får japanske instruktører meget forærende af landets – og særlig periodens – arkitektur med de af vandret/lodret linjeføring prægede paneller, skydedøre og tragittervægge. Kurosawa adderer hertil en særlig koncentrations-effekt ved at lade personer, f. eks. Muroto og Kikui, komme til syne i fokuserende åbninger, der straks samler opmærksomheden om dem. Særlig Murotos »glughul« er et visuelt kup – ligesom kamelieerne, der i en lysende strøm glider ned ad bækken, poetisk kontrasterende til kampen og mindende om, hvad den gælder: fredelig dagligdag, kvinder, skønhed, liv. Afrundingen af kameliescenen – den sidste blomst, der af sig selv slipper stilk og falder ned i strømmen – er et symbol på Kikuis pludselige fald og et varsel om hans selvmord. Scenen minder om, hvad *Anderson* og *Richie* skriver i »The Japanese Film« (jfr. »Se – det er film«, bd. II) om filmiske modstykker til de gamle haikudigtes koncentrerede billeder på livets flygtighed.

Endnu ét er kameliescenen eksempel på, nemlig den eminente beherskelse af lysiden.

»Ene mod alle«: De ni samuraier i Kurosawas effektfulde cinemascope-film.

Kurosawa opnår meget med enkle midler: fuglesang, bækkens klukken eller simpelthen stilhed. Og i Masuro Sato har han en komponist, der kender begrænsningens kunst og fremkalder maksimal virkning på handlings- og følelsesmæssige højdepunkter ved blot at tilføje en kort og relativt diskret musikalsk accent (kameliescenen; chokket da de ti finder sig omringet; Sanjuros afsløring af sit navn). Særlig flot og betagende bliver det da, når musikken endelig giver sig selv lov til at strække ud med »fuld« klang (bærestolsscenen) – eller morsomt, når den ændrer et tema til jazz-agtig karakter for at understrege, at en scene tager en barok vending (glæden over, at den farefulde plan er lykkedes).

Et par gamle Kurosawa-motiver tages op i udkanten af filmen. Hans tendens til at lade skuespillerne, særlig Mifune, alludere til eller næsten illudere som *dyr* er ikke så udpræget som i visse andre film; dog volder det ikke besvær at se ligheden mellem Sanjuro og en godmodig bjørn, der lunter fredeligt om, indtil den er nødt til at lade rovdryret i sig få frit løb. Bemærk den lille snerren, der ledsager hans beslutning om at blive og hjælpe de ni. – Et andet tilbagevendende tema er forekomsten af en eller flere bipersoner, der ved en latterlig fremtoning, et bedroveligt ansigtsudtryk og ofte ved kujon-agtig frygt kontrasterer til helten. En sådan person – der f. eks. er lige ved at dominere en film som »Those who step on the Tiger's Tail« – findes ikke direkte i »Sanjuro«; men noget af ham er der dels i den mest fremfusende af de ni unge (ham der er »født i koens år«), dels i fyrsten med hesteansigtet (»rytteren er et hoved foran hesten«).

Samurai-filmenes handlingsmæssige og mytologiske ligheder med klassiske amerikanske western er ofte nok fremhævet, ligesom det er velkendt, at deres formsprog har spillet en vigtig rolle som inspiration for de bedste italienske westerns, særlig *Leones*. Figuren Sanjuro gør det nærliggende at trække forbindelsen et tredje sted hen, til de såkaldte over-westerns, der reflekterer på sig selv og forholder sig til genres typopsykologi og voldsoptagethed – en filmtype, der med »Den vilde bande« nåede en næsten selvmorderisk apoteose. Ansatser af denne art findes allerede i »De syv samuraier«; i »Sanjuro« er tendensen klar. »Sanjuro« er en over-eastern.

Poul Einer Hansen

■ **TSUBAKI SANJURO (SANJURO – ENE MOD ALLE)**. Japan 1961. DISTRIBUTION: Toho. PRODUKTION: Toho-Kurosawa Film Productions. PRODUCERE: Tomoyuki Tanaka og Ryuzo Kikushima. INSTRUKTØR: Akira Kurosawa. MANUSKRIFT: Ryuzo Kikushima, Hideo Oguni og Akira Kurosawa, efter roman af Shuguro Yamamoto. FOTO: Fukuzo Koizumi. ARKITEKT: Yoshio Muraki. MUSIK: Masaru Sato. TONE: Wataru Konuma og Hisashi Shimonaga. MEDVIRKENDE: Toshirō Mifune (SANJURO), Tatsuya Nakadai (HANBEI MUROTO), Yozo Kayama (JIRO IZAKA), Takashi Shimura (KUVOFUJI), Kamatari Fijiwara (TAKEBAYASHI), Masao Shimizu (KIKUI), Yunosuke Ito (MUTSUTA), Takako Irie (HANS KONE), Reiko Dan (CHIDORI, DERES DATTER), Keiju Kobayashi (SPION), Akihito Hirata, Kunie Tanaka, Hiroshi Tachikawa, Tatsuhiko Hari, Tatsuyoshi Ehara, Kenzo Matsui, Yoshio Tsuchiya, Akira Kubo (SAMURAIER). LÆNGDE: 96 min. CENSUR: Ingen. DANSK UDLEJNING: Camera. DANSK PREMIERE: Vest Teatret, Brabrand, 19.6.1970.

DEN VILDE DRENG

Det er vist almindeligt at opfatte François Truffaut som en moderne romantiker, der laver film om den store kærlighed, der bringer mennesker i konflikt med samfundet. Tydeligst gennemspilles dette motiv i de to Hitchcock-inspirerede thrillere, »Bruden var i sort« og »Den falske brud«. Nu har han lavet en lille sort-hvid film, enkel og tilsyneladende prosaisk, let at opfatte som anti-romantisk, let at opfatte som en hyldest til den utilpassede romantiske outsiders tilpasning til samfundet. En film, der umiddelbart virker som en tillidsserklæring til det civiliserede, en film, der konsekvent under spiller alle tilløb til store følelsesmæssige øjeblikke. En film, der i sin nøgterne billedstil og sit tempo, der undertiden nærmer sig det jappende, synes at ville skabe en vis kølig distance til sit emne. En næsten klinisk fortalt beretning om hvordan en vis doktor Itard prøver at omdanne et naturbarn fra skovene til et oplyst menneske i samtidens ånd – et menneske, der kan tale og læse – og ligne alle andre.

Barnet, der kaldes Victor, lever aldrig op til sin læremesters forhåbninger. Filmen slutter abrupt, da det har erkendt, at det ikke længere kan leve i isolation. Der er skabt et behov i det for kærlighed og kontakt, og det er blevet gjort uegnet for naturlivet i skovene. I en nøglescene kærtegner doktor Itard barnet (og også han gennemgår en udvikling, for han er vist ikke vant til at kærtegne) og siger: »Ja, Victor, men en dag vil du opdage, at også ordene er en slags musik«. Scenen er fuld af Truffauts ironi. For nok handler Truffauts film ofte om nødvendigheden af at kommunikere, og nok hylder denne billedskaber ofte ordet (sproget) som det vigtigste af alle kommunikationsmidler (tænk bare på »Fahrenheit«, hvor det bliver en sag på liv og død at lære fortidens ord udenad), men scenen handler dog nok så meget om, at berøringens, kærtegnets musik går forud for al anden kommunikation. Sprog, kommunikation gennem ordet, er kun midler til at bringe mennesket ud af dets isolation. Forud går viljen til at knytte sig til andre og dens første udtryk er altid en berøring, et kærtegn. Barnet elsker sin mor, før det har lært at give hende navn.

Truffaut har valgt selv at spille doktor Itard. Han har selv givet to gode grunde til det. For det første var det praktisk, at den samme mand instruerede barnet foran og bag kameraet. For det andet var han fascineret af denne lærde og lidt livsfjerne mand, hvis dagbøger var Truffauts eneste kilde-materiale. Utvivlsomt beundrer Truffaut denne stædige, lærde, venlige og lidt pedantiske doktor, hvis ideer om natur og civilisation afspejler brydningen mellem oplysningstid og romantik. Men han har valgt at give et meget dobbelttydigt portræt af manden, og det er det, der gør filmen så kompliceret. Itard er ikke uden anfægtelser. Han noterer sig at barnet helst drikker det glas vand, der er belønningen for vel udført civilisationstilegnelse, i et vindue med blikket vendt mod naturen. Han har set barnets lykke, når det kan løbe rundt og lade sig gennemvåde af regnen, han har set det søge ud i måneskinnet om natten. Han må af og til spørge sig selv om det er den bedste af alle verde-